anxa
88-B
10177
c.1

NOGRAFIE DI ARTI DECORATIVE

Tappeti rustici italiani

di

Albert Sautier

1

BOTTEGA DI POESIA
CASA EDITRICE - LIBRERIA - CASA D'ARTE
14, Via del Monte Napoleone, 14
MILANO

LES EDITIONS DE BOTTEGA DI POESIA

ŒUVRES
DE
ALBERTO MARTINI

LE TÉTHYS-THÉÂTRE

LE THEÂTRE SUR L'EAU

Superbe volume de luxe sur papier de cuve en format 30×40 avec 32 planches hors texte dont 7 en couleurs à pleine page: frontispice, illustrations, emblèmes, initiales et cul-de-lampes dessinés expressement par A. Martini . . . . . L. it. 150
Texte explicatif par Emanuele di Castelbarco avec figurations et décors pour des interprétations de Eschile - Shakespeare - Wagner - Maeterlink - D'Annunzio - Debussy - De Castro - Oscar Wilde - Bach - Strauss - Beethoven - Schumann - Strawinski.

31 FANTAISIES BIZARRES ET CRUELLES

précédées par la diabolique image de
NICCOLO PAGANINI
et du portrait de
L'HOMME PALE

Le Volume in 4° édition de luxe L. it. 100

Collection de 36 dessins à la plume qui résume les dernières créations de Alberto Martini, le grand artiste satanique.

LES MYSTÈRES

Grand Album en format de 50×70
avec 6 lithographies originales de A. Martini
et un commentaire lyrique de
EMANUELE DI CASTELBARCO

JUSTIFICATION DU TIRAGE:
54 exemplaires numérotés et signés par l'auteur

L. it. 2000

Les pierres ont été effacées après le tirage

Tappeti rustici italiani

La prima serie delle Monografie si compone dei volumi

1. ALBERTO SAUTIER . . . . . - Tappeti rustici italiani.
2. G. MORAZZONI . . . . . - Le maioliche di Savona.
3. VITTORIO DE TOLDO . . . . . - L'Arte italiana della legatura del libro.
4. L. DE-MAURI (E. Sarasino) . . . . . - Le porcellane di Vinovo.
5. Prof. GIULIO LORENZETTI . . . . - Peltri italiani.
6. L. DE-MAURI (E. Sarasino) . . . . . - Le maioliche di Deruta.
7. Prof. GINO FOGOLARI . . . . . - Cornici veneziane del Rinascimento.
8. Prof. GIUSEPPE CAPITÒ . . . . . - Il "Carretto„ siciliano.
9. BARONE EISNER von EISENHOF . . - Le porcellane di Capodimonte.

I volumi fortemente rilegati all'italiana in cartone originale dell'editore, nel formato di cm. 17,5×24,5 si compongono di circa 120 pagine, di cui 50 di testo illustrate da 35 riproduzioni a piena pagina in colore e in nero fuori testo. Di ogni volume saranno pubblicate tre differenti edizioni con testo italiano, francese, inglese.

Edizione italiana . . . . . L. it. 20.—
Edizione francese . . . . . L. it. 25.—
Edizione inglese . . . . . L. it. 25.—

MONOGRAFIE DI ARTI DECORATIVE

Tappeti rustici italiani

di

Alberto Sautier

1

BOTTEGA DI POESIA
CASA EDITRICE - LIBRERIA - CASA D'ARTE
14, Via del Monte Napoleone, 14
MILANO

Tutti i diritti di riproduzione e di traduzione riservati a "Bottega di Poesia"
per tutti gli Stati, compreso la Svezia, la Norvegia e la Danimarca.
Copyright by: "Bottega di Poesia" 1924

La riproduzione delle tavole o del testo intero od in parte è vietata.

Stampato nelle Officine di Arti Grafiche PIZZI & PIZIO in Milano.

I.

QUESTO libro non pretende rivolgersi nè all'etnografo nè allo storico d'arte. Discorrere esaurientemente e scientificamente dell'arte tessile rustica italiana è prematuro o forse non più possibile affatto. Prematuro in quanto manca qualsiasi lavoro preparatorio e specifico sui singoli rami della produzione regionale e locale. Il materiale sparso sinora pubblicato in parecchie riviste italiane, eccezione fatta per la serie di articoli di Giulio Arata apparsi nella rivista *Dedalo* (anno I, fasc. XI-XII e anno II, fasc. II), rappresenta la fatica letteraria di dilettanti entusiasti più che non lo sforzo di indagini precise. Perfino il numero speciale dello "Studio„ intitolato *Peasant Art in Italy* così prezioso per le sue molte ed eccellenti illustrazioni offre nel testo soltanto scarse informazioni in riguardo al nostro tema specifico. Ad una indagine scientifica su l'arte tessile dei contadini italiani si oppongono poi, e forse in misura ancora maggiore, le stesse difficoltà che rendono così scabroso il compito di determinare esattamente l'origine e l'antichità dei tessuti orientali. In riguardo a queste difficoltà possiamo affermare che è forse troppo tardi per scrivere la storia dell'arte tessile rustica in Italia. A parte la Sardegna e pochi paesi della

Calabria (come Gimigliano e Longobucco) la produzione casalinga di tessuti è quasi completamente cessata o rinuncia a qualsiasi pretesa artistica ed anche nei centri di produzione ancora fiorenti è difficile distinguere un carattere locale nettamente pronunciato. Ciò implica una grande difficoltà nel definire con esattezza la provenienza dei tessuti che si trovano in collezioni private o nel commercio antiquario soprattutto se si tratta di produzione abruzzese o molisana. Certamente una quantità enorme di tappeti e coperte dev' esser andata distrutta essendo il materiale molto esposto alla voracità delle tarme e non avendo fino nei tempi più recenti i tappeti rustici incontrato l'interesse nè degli antiquari nè degli amatori d'arte. Questo si può dedurre paragonando i pochi avanzi salvati con la quantità esuberante di coperte calabresi conservate, protette com' erano, data la qualità del materiale (seta e cascami di seta), dall' insidia delle tarme, e trattate per la stessa ragione con maggior riguardo sia dai proprietari sia dagli antiquari. Inoltre viene a mancare per i tessuti rustici italiani quella risorsa che si è rivelata così utile per la definizione dell' antichità dei tappeti orientali e cioè la loro riproduzione nelle opere dei pittori contemporanei. Troviamo bensì riprodotti nelle tavole del Quattrocento e del Cinquecento anche tessuti di indubbia provenienza italiana, ma si tratta o di damaschi, broccati e velluti o di stoffe divise in bande trasversali di vari colori ma non operate.

Il compito che ci siamo fissato di svolgere in queste righe è di preparare la via ad una più equa valutazione estetica dei prodotti più squisiti dell'arte popolare italiana. La ricchezza di tesori d' arte italiana è così immensa che fino a pochissimi anni fa i modesti testimoni della sensibilità estetica dei più umili non riuscirono ad attirare l'attenzione di un largo pubblico. Furono le esposizioni regionali di Siena, Perugia e Chieti e la grande esibizione della attività artistica delle singole provincie italiane fatta a Roma nel 1911 a destare l'interesse per questi tesori sconosciuti o inosservati. Era quest' ultima esposizione che diede luogo alla

pubblicazione suaccennata dello " Studio „. E qui dobbiamo ricordare l'opera instancabile dell'uomo che raccolse dai paesi più remoti dell'Abruzzo, della Calabria e della Sardegna tutta la suppellettile della antica casa contadina: i tappeti, le coperte, le maioliche, i legni, i mobili, i costumi che costituirono la parte più preziosa di questa esposizione. Per quanto siano stati più interessi *folkloristici* che non estetici che l'abbiano guidato nella sua scelta, la collezione che fu frutto dell'ammirevole attività di Lamberto Loria è accanto al Museo Etnografico, fondato da Pitrè a Palermo, la più ricca mostra pubblica di arte rustica italiana. Diciamo mostra pubblica nella speranza che l'adattamento del convento delle Salesiane sul Palatino a Museo Etnografico sia fra poco un fatto compiuto e che le meraviglie della collezione Loria sepolte per dieci anni nei sotterranei della Galleria d'Arte Moderna tornino finalmente a rivelare tutta la loro grazia ingenua.

Nel 1920 l'Esposizione d'Arte Decorativa a Stoccolma nella quale l'arte rustica ebbe assegnato il posto che le spettava, fu per l'estero una sorpresa sensazionale. La Svezia che possiede essa stessa un'arte rustica ricca ed originale, alla quale da decenni dedica un amore ed un fervore di studi che potrebbero servire da modello, seppe apprezzare tanta bellezza specialmente dei tessuti di lana dell'Abruzzo ed il successo della mostra destò anche in Italia un'eco fortissima, che fu tale da incoraggiare l'architetto Marcello Piacentini a dedicare nella primavera del 1921 tre sale della Biennale Romana all'arte rustica.

II.

Secondo l'uso ormai invalso noi intendiamo designare con il termine "tappeti rustici„ un gruppo di tessuti fra i quali il tappeto da pavimento è scarsamente rappresentato. Giacchè quelli che comunemente usano chiamarsi tappeti abruzzesi non sono tappeti veri e propri e si adatterebbero difficilmente, data la tecnica del loro tessuto, a questo uso, ma coperte da letto o da tavolo o cosidetti bancali più specialmente adoperati per coprire i cassoni nuziali. La superficie oblunga e rettagonale dei cassoni e delle tavole antiche spiega perchè questi tappeti, se non sono destinati a coperte da letto, abbiano quasi sempre la forma di striscia lunga anche tre metri e più. Malgrado la sua inesattezza, crediamo bene di mantenere la vecchia denominazione per evitare di restringere o di allargare troppo i limiti della nostra discussione.

La varietà delle tecniche in uso presso le contadine italiane è sorprendente. Accanto ai tappeti semplicemente tessuti a disegno minuto frequenti in Sardegna ed a quelli fabbricati in Umbria, in Ciociaria e nelle Puglie da cascami e stracci che malgrado la loro modestia rivelano spesso una sensibilità raffinata per l'effetto coloristico, troviamo dei tappeti tessuti uso *Karamania* ossia

arazzo a " double face „ nonchè tappeti a nodo all'uso persiano. Queste ultime due tecniche furono però, a giudicare dalla rarità degli esemplari conservati, adoperate soltanto eccezionalmente e non è per altro possibile affermare con sicurezza dove furono praticate. Un esemplare originalissimo ed ottimamente conservato eseguito ad uso *Karamania* (la tecnica più antica già in uso presso gli egiziani antichi come presso gli Incas e gli Aztechi del Perù e del Messico) trovasi da un antiquario di Roma. È una striscia di metri 4,80 di lunghezza e di 98 centimetri di larghezza, decorata da strette righe transversali di vari colori. Ogni tanto questo disegno uniforme viene interrotto da bande alte circa 25 cm. e distanti fra loro di circa mezzo metro eseguite queste in tessuto uso *Karamania* (arazzo " double face „). Queste bande sono decorate da figurazioni severamente stilizzate di aquile bicipiti, teste di cherubini alati, draghi, vasi, uomini selvaggi ed altri motivi prettamente araldici che, come vedremo in seguito, formano una parte essenziale della decorazione delle più antiche coperte di Pescocostanzo. L'esecuzione perfetta pari al valore estetico del disegno è segno evidente di una grande familiarità con la tecnica uso arazzo. Ma sarebbe prematuro concludere da ciò all'esistenza di un centro di produzione di tappeti uso arazzo in Abruzzo. Più probabilmente abbiamo da considerare la striscia descritta come esempio dell'attività isolata di un tessitore immigrato dalle Fiandre o dall'Oriente, e che ispirato da motivi locali li riprodusse nella tecnica a lui familiare. Quest'ultima ipotesi darebbe un certo lustro di verosimiglianza ad una tradizione ancora viva a Pescocostanzo secondo la quale delle schiave turche o cipriote internate verso il 1600 a Pescocostanzo avrebbero insegnato alla popolazione un'arte tessile perfezionata. Che si tratti veramente di un'opera abruzzese risulta oltrechè dall'analogia degli elementi decorativi anche dalla composizione a bande orizzontali tipica per altri tessuti rustici italiani del tempo, ma mai usata negli arazzi fiamminghi del tempo, mentre le antiche tende *Karamania* non conoscono che motivi puramente geometrici.

In Sardegna ancora oggi si producono dei tappeti uso arazzo "double face„ (tecnica del resto anche in uso presso i contadini svedesi e norvegesi), ma si tratta di semplici copie di *chelims* o *Karamania* orientali e di una industria di importazione recente.
Un'altra tecnica primitivissima è rappresentata da un tappeto da parete che figurava alla Mostra abruzzese di Chieti e che è di proprietà privata di una famiglia di Pescocostanzo. Consiste di un mosaico di pezzi di stoffe cucite su una tela, tecnica praticata anche in Oriente, nella Persia settentrionale ed in Asia Minore. Nel caso specifico si tratta evidentemente di una riproduzione economica e popolare di un arazzo. Vi è rappresentata la storia della presa di Troia. Il soggetto stesso, la composizione, le dimensioni inusitate, le figurazioni delle bordure larghissime (assolutamente tipiche per gli arazzi del Cinquecento) sono prove sicure che questo tappeto non è una creazione pura dell'arte rustica. Ma d'altra parte la stilizzazione ingenua di alcune figure e certi elementi della decorazione tradiscono la mano di un artista paesano. Questo pseudo-arazzo va attribuito alla prima metà del Seicento.
Degno del maggior rilievo è il fatto che dai contadini italiani furono anche prodotti dei tappeti vellutati a nodo all'uso orientale. Da parecchio tempo feci l'osservazione che in un gruppo di coperte di lana di indubbia origine italiana, tessute nella usuale tecnica che più oltre descriveremo, si trovavano ai lati stretti una, due o più striscie transversali non tessute semplicemente ma annodate sullo ordito e formanti un pelo alto circa un centimetro. Una volta data la dimostrazione che questa tecnica era conosciuta dai tessitori rustici italiani era logico supporre che anche tappeti interi fossero stati eseguiti in questo modo, tanto più che la larga importazione di tappeti annodati orientali in Italia doveva stimolare l'imitazione. Un caso felice mi fece trovare da un antiquario romano contemporaneamente a due coperte italiane eseguite nella solita tecnica e che pure presentavano quelle striscie transversali annodate due tappeti che secondo quanto mi affermava il commerciante erano

della stessa provenienza delle coperte. Questi tappeti dei quali il meglio conservato è riprodotto su la tavola I, non soltanto avevano le stesse dimensioni degli altri due (m. $3 \times 1{,}10$) e la loro trama era formata dagli stessi fili sottili di lana bianca, ma il largo orlo superiore ed inferiore di essi era formato da bande transversali tessute uso arazzo con un motivo a zig-zag e dalle solite striscie annodate alternantesi fra loro. Il corpo principale dei tappeti era completamente eseguito ad uso persiano a pelo alto formato da fili annodati su la trama. Che si tratti di tappeti orientali importati è da escludere. Se si può riconoscere nella bordura del tappeto riprodotto su la tavola I una certa parentela con tappeti cinesi e nel disegno dell'altro con i tappeti dell'Asia Minore chiamati *Yürük* o *Montagnard*, il modo grossolano e primitivo dell'annodatura (soli 240 nodi per decimetro quadrato contro 1200 dei tappeti cinesi o 800-1000 dei *Yürük*) che dimostra la poca pratica, come pure la qualità della lana adoperata per la trama tradiscono una manufattura completamente diversa. Ciononostante le analogie innegabili con le due qualità di tappeti orientali citate dimostrano che tappeti di questo tipo dovevano servire di modello agli autori italiani dei due tappeti in questione. Tutt'e due i tappeti hanno il pelo alto quasi come un tappeto di Smirne, lucido come la seta (specialmente belli sono i riflessi del fondo di azzurro chiaro pallido e del disegno in giallo oro) e sono fatti di lana di pecora. I colori dominanti sono l'azzurro, il giallo, il rosso vino e un arancione. Grandioso e di una concezione audace è il disegno dello esemplare riprodotto su la tavola I. Il campo centrale è completamente riempito dal disegno cinque volte ripetuto di un nastro strano, svolgentesi a zig-zag con diramazioni a forma di uncini che forse rappresenta una stilizzazione del famoso motivo decorativo cinese "tsci„ (ossia striscia di nubi) frequentemente ripetuto sui tappeti antichi persiani e dell'Asia Minore. La bordura semplicissima incorniciata da due striscie color arancione è decorata da una variante originalissima del meandro, motivo pur esso frequente nei

tappeti cinesi. Degno di rilievo è il fatto che contrariamente alla regola costantemente osservata in tutti i tessuti orientali il campo centrale e la bordura non offrono nessun contrasto di colore: fondo e disegno di tutti e due presentano gli stessi colori. Questo corrisponde perfettamente al canone estetico che domina tutta la produzione dell'arte tessile rustica in Italia. I tessuti contadineschi italiani non vogliono dare un mosaico di colori (e ciò spiega la poca simpatia che in essi ha incontrata la tecnica uso arazzo), ma danno un fondo unito animato dalla fantasia paesana di un intreccio di linee e di colori. Questi tappeti vellutati italiani per quanto inferiori come perfezione tecnica, esteticamente reggono vantaggiosamente il paragone con i più bei prodotti tessili persiani. Il loro disegno realizza integralmente l'ideale modernissimo della cosidetta arte astratta (nel quale ci pare di riconoscere una segreta nostalgia per l'arte applicata, congiunta ad una evidente incapacità tecnica) senza peraltro cadere nella monotona mancanza di fantasia caratteristica per esempio dei tappeti turcomanni e Bokkara. Un altro esemplare a me noto di un tappeto italiano vellutato ossia a nodi trovasi nella collezione del dottor Wagner a Roma. Le sue caratteristiche tecniche sono identiche ai due esemplari menzionati: l'annodatura largamente distanziata (nodi 240 al decimetro quadrato), la qualità della lana dell'ordito, il pelo alto e lucido. Anch'esso ha un fondo unito color indaco chiaro, sia nel campo centrale sia nella larga bordura; soltanto una stretta controbordura o cimasa che accompagna quest'ultima ha il fondo rosso *bordeaux*. Il disegno del campo centrale in bianco, verde pallido, giallo *crême* e rosso vino mostra delle strane ramificazioni di un motivo vegetale stilizzato fino all'irriconoscibilità. Nelle due bordure corre una linea a zig-zag prettamente italiana. Sarebbe difficile trovare qualchecosa di vagamente rassomigliante a questo tappeto in tutta la produzione orientale. L'autore di esso si è già completamente emancipato dall'influenza straniera.

Ma la tecnica più generalmente diffusa e preferita fra quelle

adoperate dalle contadine italiane, nella quale vennero eseguiti i famosi tappeti di Pescocostanzo, le coperte di lana, le coperte di seta calabresi, i bancali, le coperte da tavolo, i grembiulini e le bisaccie e che può considerarsi come tipicamente indigena, è una specie di mezzo termine fra il ricamo ed il sistema di tessitura in uso nella manufazione dei tappeti caucasici, detti *Soumac*. A guardarli superficialmente si è inclini a considerare tutti questi tessuti a fondo unito e a disegno leggermente in rilievo come ricami. Ma questa prima impressione inganna. Fondo e disegno vengono creati contemporaneamente. Dovunque in Italia questi lavori ancora si eseguiscono, ad esempio in Sardegna o a Longobucco in Calabria, ognuno ha agio di convincersene con gli occhi propri. Del resto uno studio più profondo degli stessi tessuti basta per confutare l'opinione insistentemente affacciata che si tratti di semplici ricami. Il metodo più in uso per la manufazione di questi tessuti è il seguente: fra una gittata di filo e l'altra (che costituiscono il fondo) il disegno viene infilato per i fili dell'ordito, riprendendo or questo or quel filo secondo la distribuzione dei colori su tutta la larghezza della trama. Terminato il disegno su tutta la larghezza si gitta la spola con il filo del fondo attraverso i fili dell'ordito e si riprendono i gomitoli coi fili dei colori del disegno per ripetere il giuoco. Questa tecnica si differenzia da quella adoperata per i *Soumac* in quanto i fili del disegno non vengono strappati volta per volta dopo terminato il disegno fra una gittata e l'altra, ma pendono giù e vengono ripresi ogni volta che il disegno lo esige. Questo spiega perchè i fili che formano il disegno corrono sul rovescio del tappeto alternativamente o paralleli ai fili della gittata o a queili dell'ordito. Le tessitrici calabresi conoscono tutta una serie di varianti complicatissime di questa tecnica sulle quali crediamo di non dovere insistere, ma comunque il fondo ed il disegno vengono sempre fatti contemporaneamente, mai il disegno è ricamato posteriormente su un fondo già finito. Indubbiamente questa tecnica ha su quella del semplice ricamo il vantaggio di una solidità ben maggiore.

Va menzionato un altro modo di tessitura adoperato sporadicamente nelle regioni più diverse, ma di preferenza in Sardegna ed in Calabria sopratutto per la confezione delle coperte da letto. Le coperte tessute in questo modo rassomigliano ad un velluto non tagliato, il materiale del quale invece che di seta fosse di lana o di canapa. I fili della gittata vengono condotti sopra dei fuscelli che dopo si estraggono. Il disegno così formato si stacca con un rilievo spiccato dal fondo piatto. Dato questo rilievo la tecnica è preferita per le coperte bianche, ma alle volte il disegno è eseguito anche in colori cupi, *bleu* scuro, rosso scuro e nero. Dotata di squisita sensibilità cromatica la tessitrice evitava di accentuare il rilievo con contrasti di colori. Esemplari policromi sono rarissimi e documentano un gusto moderno già corrotto per influenze estranee.

Il materiale del quale si servivano le contadine tessitrici varia secondo l'uso al quale erano destinati i tessuti. Anche la produzione locale di materie prime ed il clima hanno una parte determinante nella scelta. Mentre nell'Abruzzo, ricco di greggi ed esposto ai rigori di un clima aspro, si lavorava quasi esclusivamente la lana pesante di pecora, nella Calabria ed in Sicilia, sotto un cielo più mite, erano preferiti i tessuti di seta cruda e di cascami di seta (bavella o capisciola) spesso framista al cotone (specialmente nelle coperte più recenti). In Calabria si usa anche un filato molto rassomigliante alla iuta fatto di fibre di ginestra. La Romagna produceva quasi esclusivamente tessuti di tela. In Sardegna prevalgono i tessuti di lana o di lana mista al cotone, ma la lana sardegnola è di una qualità molto inferiore a quella abruzzese e si distingue da essa facilmente al tatto.

Dal punto di vista dei colori bisogna dividere i tessuti rustici italiani, come del resto anche quelli orientali, in due categorie nettamente divise, in quelli cioè fatti prima o dopo l'introduzione dei colori ad anilina. L'importazione dei colori chimici segna anche in Italia il principio di una decadenza irreparabile non soltanto per la deficiente

qualità dei colori, ma anche per la corruzione del gusto nella composizione cromatica. Il male maggiore fu l'abbandono dei metodi antichissimi di tintura a base di colori organici, che poi vennero completamente dimenticati. È questa fra le altre, che valuteremo in seguito, una delle più gravi difficoltà che si oppongono alla ripresa dell'arte rustica tessile in Italia. Non conosciamo più che alcune poche delle antiche ricette per la tintura dei filati. Un verde pallido fu preparato dall'estratto delle foglie di faggio o di frassino, l'azzurro dall'indaco, il giallo dallo zafferano, il rosso dalla vinaccia. Quest'ultimo colore, bellissimo, ha però, per gli acidi che contiene, la tendenza di scomporsi e di corrodere i fili tinti con esso similmente al nero degli antichi tappeti orientali. L'uso di fili d'oro e d'argento (falso) invalso nei tempi recenti, specialmente in Sardegna, non si incontra mai nei tessuti antichi. Più sono antichi i tappeti, più è limitata la loro scala cromatica. Il color viola non si trova mai e l'arancione rarissimamente. I più antichi tessuti rustici si limitano al bianco, ad un giallo che dà sul *crême*, ad un rosso mattone ed a due sfumature di azzurro. Più tardi vi si aggiungono un verde bottiglia, un marrone ruggine, il nero ed un giallo molto intenso. Il rosso vino non appare che verso la seconda metà del Settecento.

Definire l'età anche approssimativa degli esemplari dell'arte rustica italiana pervenuti fino a noi presenta delle difficoltà particolari e sarebbe impresa audace volerne scrivere la storia. La debolezza della trama, la patina antica dei colori, indizi preziosi per il collezionista, offrono degli elementi troppo vaghi e spesso ingannatori poichè il tempo di questo processo di invecchiamento può in circostanze diverse essere molto disuguale. Basare il giudizio su delle analogie di stile (nei rarissimi casi ove queste si possono constatare) è altrettanto pericoloso dato il lento processo di infiltrazione di formule stilistiche da uno strato alto della società in quello più basso, dalla città al paese, e data anche la tradizione conservatrice caratteristica a tutta l'arte popolare. Io possiedo per

esempio una coperta operata a figure di bestie araldicamente stilizzate di un carattere prettamente gotico e strettamente imparentate con le figurazioni azzurre delle tovaglie più antiche di Perugia e di Assisi, ma in mezzo a queste bestie araldiche si trovano due puttini in puro stile Cinquecento e quattro uomini vestiti del costume in uso nei primi anni del Seicento. Il costume può almeno offrire un indirizzo sicuro per stabilire che il tappeto non può essere stato tessuto prima di una certa epoca, perquanto anche la moda, come si sa, abbia in campagna una vita molto meno fugace che in città. Importantissime sarebbero naturalmente le iscrizioni, abbastanza frequenti, ma disgraziatamente offrono raramente dati esatti. Contengono quasi esclusivamente il nome della tessitrice e del proprietario del tappeto se pur non si limitano a delle iniziali. La più lunga che mi sia stata data ad incontrare è la seguente: "(N)om(ine) Iesu, Domenica (di) Nicola Barcador„ che si trova sull'orlo superiore di un bancale abruzzese. La forma dei caratteri usati può qualche volta offrire un indizio cronologico di una certa importanza.

III.

L'IGNORANZA in materia di arte rustica è, malgrado le Mostre suaccennate, ancora così generale che perfino degli scrittori d'arte notissimi, in tempi recentissimi, la considerarono come una grossolana imitazione ed una volgarizzazione rustica della grande arte del Rinascimento o la misero allo stesso livello del balbettìo infantile dell'arte negra. Opinioni queste tutt' e due altrettanto inesatte. L'arte rustica italiana, e fra le sue creazioni i tessuti tengono il primo posto, non ha quasi nessun punto di contatto con l'arte applicata praticata nel Rinascimento o nel periodo barocco nelle corti e nelle città d'Italia. Le sue radici vanno più a fondo. L'arte popolare italiana ha un suo sviluppo proprio, una sua storia a parte, un tesoro di forme originalissime. E' lei che rappresenta l'arte italiana pura, libera da qualunque influenza estranea, lo svolgimento naturale di uno stile prettamente indigeno, come il dialetto e non l'idioma rappresenta lo sviluppo naturale della lingua. Mentre precisamente l'arte applicata del Rinascimento toglie la massima parte degli elementi decorativi in prestito dall'arte greco-romana (mobili, bronzi, marmi) o dall'arte arabo-sicula ed ispano-moresca (maioliche, broccati, damaschi e velluti) nessuno di questi elementi

riesce a penetrare nell'arte rustica. Non intendiamo con questa constatazione diminuire il valore delle creazioni raffinate dell'arte aulica o cittadina di Firenze e Venezia, di Milano e di Roma. Ma è anche innegabile che una maiolica rustica del Cinquecento tradisce spesso un intuito più chiaro delle possibilità estetiche del materiale ed un senso più raffinato per i limiti che esso impone che non un'opera di Benvenuto Cellini che per creare una saliera incomoda l'Olimpo intero ed esaurisce tutto il frasario dell'arte decorativa del suo tempo, o i prodotti della fabbrica di maioliche di Urbino che invece di essere dei piatti sono delle mediocri copie di quadri raffaelleschi. Coprire dei cassoni con dei cicli di pitture illusionistiche o intagliarvi storie della mitologia, decorare degli oggetti d'uso di bronzo con delle battaglie di giganti può dare la misura della sapienza del mestiere da parte dell'artista, ma tradirà nello stesso tempo una insanabile aberrazione del suo gusto. Da queste sovrapposizioni della fantasia sulle possibilità estetiche inerenti alla materia trattata, l'arte popolare si mantiene completamente libera e raggiunge perciò contemporaneamente ad una maggiore praticità una semplicità di linee e di contorni graditissima all'occhio. Purtroppo v'è ancora tanta brava gente che vi pone il curioso postulato del naturalismo non soltanto per l'arte " pura „ ma persino per quella applicata, ammirando per esempio un piatto di Urbino per la sua " giusta „ prospettiva aerea o un calamaio di bronzo veneziano per la naturalezza del fauno che gli sta accanto non si sa bene perchè. Simili " amici dell'arte „ faranno bene di non occuparsi mai dell'arte rustica. Troppo spesso sarebbero scandalizzati trovando tutto grossolano, mal disegnato, sproporzionato, falsamente composto. L'arte popolare creò le sue manifestazioni per un ambiente diverso da quello per il quale lavoravano gli artisti della corte di Lodovico Sforza o di Lorenzo il Magnifico e precisamente la modestia di quell'ambiente li preservava da quella esuberanza che va a spese della bellezza intrinseca della materia e dei limiti preposti ad essa come pure della

praticità dell'oggetto da crearsi. Un prodotto dell'arte applicata che non corrisponde allo scopo al quale è destinato non può essere veramente bello, perchè noi lo considereremo sempre come qualchecosa di mancato e di ingombrante. Se pure ai tessuti paesani manca quella bellezza del materiale che distingue i broccati, i damaschi, i velluti del periodo del Rinascimento, le tessitrici di Pescocostanzo e di Castel di Sangro hanno saputo mettere in rilievo tutta la grazia nascosta dei poveri materiali che avevano a loro disposizione.

Quello che, studiando attentamente l'arte rustica italiana, ci ha maggiormente colpito è precisamente la sua impenetrabilità alla influenza dei motivi decorativi dell'arte aulica e cittadina sia del Cinque, sia del Sei o del Settecento. Nei tappeti di Pescocostanzo si vedono delle traccie di una tale influenza nelle figurazioni di Sirene e di Centauri, di Licorni, della fontana d'amore, ma questi motivi sono anteriori al Rinascimento, e forse i tessitori abruzzesi hanno attinto direttamente alla stessa fonte come gli artisti del Cinquecento e cioè agli arazzi fiamminghi e francesi. Arpino pare sia stato il centro di una fabbricazione di pesanti tessuti di lana ad uso tappeto operati con un disegno che ricorda quello dei damaschi del Cinquecento, ma questa parentela non è più intima che quella che lega i damaschi alle sontuose stoffe di seta persiane. A Castel di Sangro poi furono eseguite nella tecnica e con il materiale abituali ai tappeti rustici abruzzesi delle lunghe striscie operate a motivi tipicamente barocchi. Ma con questi pochi casi si esauriscono i punti di contatto fra due mondi completamente diversi. Ed anche in questi casi non si può parlare di una imitazione grossolana volgarizzatrice dell'arte "alta„: tutt'al più di una semplificazione, di un adattamento felicissimo ad un materiale e ad un ambiente diverso.

Più rilevante forse è la parentela fra lo stile rustico italiano e quello dell'arte popolare di altri paesi. Evidenti sono queste analogie nei tessuti dei contadini svedesi. A parte le dimensioni che si

spiegano per un uso analogo, vediamo dei motivi geometrici comuni come per esempio una stella ad otto punte e la divisione dei singoli campi da un disegno a losanghe. Ma queste rassomiglianze sono piuttosto casuali e dipendenti dal materiale che impone da sè una stilizzazione comune, ma lo spirito dominante è diverso. Lo stile dei tessuti svedesi ha qualche cosa di meccanico, di troppo disciplinato, di troppo logico. Nei tessuti italiani invece si manifesta una fantasia più ricca, una vita più individuale, una più rigogliosa vegetazione dell'ornamento. Essi attestano sopratutto una sensibilità cromatica infinitamente più raffinata. Le analogie con lo stile dei tessuti svedesi sono del resto più esplicite nei tappeti sardi che non in quelli abruzzesi che rappresentano esteticamente e tecnicamente la migliore produzione rustica italiana. Quasi completamente da escludersi è qualsiasi influenza orientale nella genesi degli elementi dell'ornamentazione dell'arte rustica italiana, astrazione fatta dei tappeti a nodo che formano una industria isolata. Il solo motivo di indubbia origine orientale è la rappresentazione di due bestie stilizzate che si fanno fronte divise dall'albero della vita, che rincorre spesso nei tappeti dell'Abruzzo meridionale, ma essa vi è talmente trasformata da un'interpretazione originale da non ricordare più che vagamente l'origine straniera. Volere poi constatare l'influenza dei cosidetti tappeti da caccia persiani nel tappeto riprodotto nella tavola V perchè vi figurano delle bestie o degli alberi significherebbe tirare i paragoni per i capelli. Ma non soltanto gli elementi di decorazione, ma anche le leggi estetiche che si manifestano nei tessuti orientali ed italiani sono radicalmente diversi come già avemmo agio di dimostrare.

I tappeti rustici italiani possiedono dunque uno stile proprio che respinge l'influenza estranea o la trasforma fino all'irriconoscibilità facendone una cosa propria, che ha degli elementi decorativi ed una sensibilità cromatica originalissimi. Questo stile si fonda sopratutto su le qualità particolari del materiale adoperato. Qualsiasi materiale ha le sue proprie leggi immanenti che non si possono transgredire

impunemente. I limiti che il materiale oppone alla libera attività della fantasia dell'artista sono l'elemento che determina lo stile. Nel sapere riconoscere e rispettare questi limiti, non nel superarli, si manifesta la sensibilità estetica dell'artista. Questo spiega anche la decadenza della pittura ad olio che non conosce tali limiti. Basandosi la tessitura su un sistema di fili incrociati ad angoli retti, essa porta da sè ad una stilizzazione, il principio fondamentale della quale è la linea dritta. Difatti non vediamo quasi mai comparire una curva nell'arte tessile rustica italiana; le volute, le arabesche, le palmette così familiari all'arte tessile persiana ed ai tessuti europei influenzati da essa, le mancano assolutamente e sono sostituite da rombi, da linee a zig-zag. Questa mancanza può essere considerata come un segno di primitività; io la chiamerei piuttosto purezza di stile. La purezza di questo stile viene protetta da una tradizione sempre viva che dà all'arte rustica il suo carattere conservatore, ma l'ha anche preservata fino ai tempi moderni da aberrazioni di gusto. L'individualità dell'artista senza rinunciare completamente a sè stessa si subordinava alla tradizione contentandosi di portare una pietra per la costruzione di quel mirabile monumento che si chiama lo stile, l'opera dei secoli, invece di presumere di costruirsi una capanna con le proprie forze. Questo stile basato su la linea dritta, rinuncia naturalmente all'illusione di una terza dimensione creata dai *valeurs*. In contrasto con il *gobelin* o (per rimanere nel quadro dell'arte popolare) con il *mésere* genovese, il tappeto abruzzese non intende dare un quadro tessuto, esso vuole semplicemente animare con il disegno un piano e non distruggerlo creando l'illusione di una profondità; vuole cioè essere solamente un tappeto e nient'altro. Tutto il disegno è piatto e contenuto in un solo piano. Mai si intende di dare, neanche con la semplice intersezione delle linee, l'impressione di un secondo piano. Di conseguenza gli uomini, le bestie sono raffigurati o di faccia o in pieno profilo ed iscritti dentro un sistema di linee dritte, dando ad essi un carattere puramente ornamentale. Interessantissima sotto

questo riguardo è per esempio la rappresentazione di un uomo a cavallo (tavola XXI). Il cavallo viene dato in pieno profilo pur facendo vedere tutt' e quattro le gambe, il torso del cavaliere è invece rappresentato di faccia, mentre la sua gamba sinistra che si disegna sul corpo del cavallo è vista come questo di profilo. Il carattere esclusivamente ornamentale delle figure toglie a questa disposizione l'effetto di una cosa illogica e stramba. La intersezione dei piani, inevitabile dato il soggetto, è puramente casuale, non voluta, e perciò non produce nessuno effetto di prospettiva.

All'infuori delle forme puramente geometriche fra le quali il rombo contornato da uncini e la linea a zig-zag hanno una parte principale, i tessuti paesani italiani attingono le loro figurazioni ornamentali dall'ambiente stesso della vita rustica. Solo negli esemplari più antichi vediamo rappresentati degli esseri favolosi, degli animali araldici ed esotici (l'elefante con la torre dei tappeti di Pescocostanzo derivava probabilmente da una figura del giuoco degli scacchi). I più antichi tappeti di Pescocostanzo sono del resto quelli che più si avvicinano all'arte aulica e cittadina e per essi i caratteri dell'arte rustica, definiti più sopra, non corrispondono sempre con precisione. Nei tappeti di Pescocostanzo si manifesta qualche volta una certa tendenza verso un' interpretazione più naturalistica, specie delle bestie. Ma accanto ad essi esiste un altro gruppo di tessuti di origine umbra con caratteri stilistici più arcaici che segue rigidamente i principî estetici esposti, come tutta la produzione posteriore a quella dei tappeti di Pescocostanzo.

In tutti questi tessuti vediamo le tessitrici prediligere le figurazioni di contadini, di animali domestici e di piante, queste ultime stilizzate in modo da perdere il loro carattere individuale. Queste stilizzazioni di piante cariche di foglie e di frutti sono di una insuperabile eleganza e di una originalità gustosissima. Esse reggono vittoriosamente al confronto con i prodotti contemporanei dei tessitori persiani. Tutto il fondo è seminato di fiori stilizzati, le contadinelle ne portano nelle mani, gli uccelli li reggono col becco. Di simboli religiosi,

torna spessissimo la sigla del nome di Gesù, la figurazione dell'agnello pasquale ed una rappresentazione schematica dello ostensorio. Molto tipico è anche il motivo araldico dell'aquila bicipite, che si trova in quasi tutte le coperte.
Una poesia ingenua si manifesta in tutte queste figurazioni: l'amore per i fiori, la gioia di una vita quieta e semplice, l'interesse per tutto il piccolo mondo nel quale vive la tessitrice. Vediamo gli uccelli canori su ogni ramo, vediamo passare in lunghe teorie le pecore, le galline, o allineati dei vasi con steli sottili di piante strane. Le forme si sciolgono in simboli ornamentali attenuando tutte le incongruenze fra un mondo vagamente organico e pure creazioni astratte di figure geometriche ed abolendo ogni relazione di dimensioni e proporzioni.
La composizione dei tappeti rustici italiani è molto varia. Negli esemplari più antichi prevale la disposizione di bande transversali figurate, divise da una serie di striscie strette di vario colore non operate. La bordura è strettissima e non corre che lungo ai lati paralleli all'ordito. I due lati più stretti terminano con una serie di striscie minute parallele e mancanti di disegno. Questo modo di composizione è analogo a quello seguito nella disposizione dei tovaglioli bianco-azzurri di Perugia ed Assisi e data la rassomiglianza dei motivi araldici di carattere arcaico comuni a queste due categorie di tessuti siamo inclini ad avanzare l'ipotesi di una comune origine umbra. I tappeti di Pescocostanzo presentano due schemi di composizione: o il campo centrale comprende quasi tutta la superficie del tessuto lasciando posto soltanto ad una stretta cimasa che imita un motivo di merletto ed allora il campo centrale è diviso da un sistema di rombi ognuno dei quali incornicia una figurazione di un centauro, di una sirena, della fontana d'amore, di una bestia o anche di quattro bestie raggruppate e poi una ricca bordura larghissima rinchiude un campo centrale non figurato. Nei paesi meridionali degli Abruzzi confinanti col Molise si trova pure il primo di questi schemi di composizione con la variante che le celle

romboidali inquadrano di preferenza motivi floreali. Il secondo tipo viene modificato in quanto il campo centrale non rimane mai completamente vuoto; o è animato da motivi animali o floreali sparsi, ordinati in file, o è suddiviso in tre campi, il più centrale dei quali è costituito da un quadrato o un rombo decorato nel modo solito, mentre gli altri due sono presi ognuno da due vasi dai quali sale una pianta ricca di rami simmetricamente disposti e carichi di foglie, di fiori e di frutti. Sui rami ed in cima di questa pianta vediamo dondolarsi degli uccelli. Questa disposizione gode grande simpatia e si trova in numerosissime varianti. La ricchissima bordura è pur essa costituita di una fila di rombi i cui angoli rientranti sono riempiti con bestie stilizzate, e corre tutt'intorno al campo centrale. Al lato esterno essa è quasi sempre accompagnata da una stretta controbordura, che imita il merletto o è fatta da una fila di animali stilizzati o di motivi floreali. Questo gruppo si distingue per le belle proporzioni del campo centrale e della bordura.

Un altro gruppo di tappeti di straordinaria bellezza, di formato piuttosto oblungo, la provenienza dei quali non mi è ancora riuscito di stabilire con esattezza (gli antiquari sogliono chiamarli calabresi, ma in tutta la Calabria non mi è riuscito di trovare nulla di simile e suppongo piuttosto che siano stati tessuti nella regione di Benevento o nella Terra di Lavoro), seguono una disposizione che rassomiglia a quella del gruppo umbro. Il campo centrale è riempito da file di bestie, piante, cavalieri ecc., o anche diviso in rettangoli o quadrati occupanti tutta la sua larghezza e dei quali quello centrale è il più importante. Esso incornicia quasi sempre una grande aquila bicipite che qualche volta possiede un carattere arcaico bizantino-romanico, altre volte è più realistica. Le coperte calabresi invece preferiscono la divisione del campo centrale a striscie o a rombi. I tappeti sardi considerano il campo centrale, che di solito non ha bordura affatto, come un insieme e lo coprono o di un disegno unito geometrico o con un motivo

vegetale che si dirama su tutta la superficie. A lati stretti questo campo principale è limitato da una o più bande transversali animate da teorie di uomini a cavallo, di bestie ecc.
In quanto alla composizione dei colori si constata il fatto che le regioni montagnose, in specie l'Abruzzo ed anche certe zone della Sardegna, preferiscono le armonie di toni smorzati, mentre nei centri di produzione situati in pianura o in quelli meridionali si ricercano i contrasti di toni vivaci. I tappeti più antichi si basano su un accordo di giallo, azzurro e rosso. L'azzurro è di preferenza chiaro, ma ciononostante assai intenso ed assume spesso una tinta turchese-verdognola, il giallo è in contrasto con le maioliche contemporanee, piuttosto morto, quasi *crême*, il rosso ha una tinta mattone o anche opaca, quasi " sangue di bue ,,. Come fondo prevale il bianco che assume una vaga tinta *crême*. I tappeti di Pescocostanzo e dell'Abruzzo meridionale manifestano invece una predilezione per i fondi *bleu* scuro o marrone (in varie tinte ma di preferenza opache), raramente si trovano anche dei fondi di un rosso mattone e rosso ruggine o di un bianco *crême*. Nel disegno domina il bianco, poi seguono in ordine di frequenza *crême*, ocra, un verde sbiadito color fieno, un verde bottiglia, un *bleu* indaco intenso, un rosso vino (non adoperato nei tappeti antichissimi nè in quelli recentissimi) ed un rosso turco. Questi colori creano delle armonie di toni caldi. Di straordinaria bellezza è l'effetto del disegno color indaco intenso su un fondo marrone quasi cioccolata, o il rosso *bordeaux* su un fondo turchino pallido.
Le striscie di lana pesante (destinate a coprire i cosidetti tavoli Bolognesi e refettorio, dimensione metri $3 \times 0{,}90$) provenienti dalla Terra di Lavoro hanno un fondo quasi sempre verde bottiglia o, più raramente, nero. Nel disegno predomina il giallo accanto al bianco, al rosso vinaccia e rare tracce di indaco. Il contrasto vivacissimo verde e giallo o nero e giallo è altrettanto tipico per questo gruppo come il loro formato ed il motivo di una grande aquila bicipite quale centro della composizione. Nei tessuti della

Campania (centro di produzione Arpino) il fondo è di un *bleu* cupo, il disegno di un giallo intenso. Le coperte calabresi di seta o di capisciola hanno quasi sempre il fondo rosso che negli esemplari di buona epoca non è mai chiassoso, vi predominano anzi le sfumature smorzate che danno sul rosso ruggine o su un marrone cioccolata. Più raramente si trovano esemplari a fondo verde reseda, nero, turchino pallido o *bleu* opaco; il fondo bianco appare soltanto in esemplari moderni. Il disegno eseguito in seta lucida su un fondo opaco predilige il bianco, il giallo e due sfumature di azzurro; il verde, il nero ed il rosso vino non si trovano che eccezionalmente.

La scala cromatica dei tappeti e delle coperte sarde offre una varietà grandissima. Accanto alle combinazioni di colori tetri e severi come quella di un rosso-ruggine scuro con *bleu* cupo o nero sono frequentissimi i contrasti violenti specialmente di nero e giallo (che nei prodotti moderni assume una tinta sgradevole di zolfo) o le allegre girandole di tinte vivacissime e svariatissime. Una specialità caratteristica dei tessuti rustici sardi è data dall'uso frequente di eseguire il disegno del campo principale in tinte cupe armoniche di un effetto quasi monocromo, mentre improvvisamente le bande transversali che limitano quello ai lati stretti sfolgorano una strana allegria di tinte vivaci. Il bianco preferito per il fondo accentua ancora quel non so che di irrequieto, tipico per la colorazione della più grande parte dei tessuti sardi.

Aggiungiamo qui alcune osservazioni sul formato dei tessuti italiani. Siccome il telaio in uso presso le contadine italiane non permette la produzione di tessuti larghi più di 90 a 100 centimetri, i tappeti di maggiore larghezza sono sempre composti da due (Abruzzo) o da tre teli (Calabria e Sardegna). I teli dei tessuti più antichi hanno una larghezza massima di 60 centimetri. Siccome i teli che costituiscono un tappeto vengono tessuti successivamente, s'incontra qualche volta il caso che il secondo non sia che la copia del primo, invece di essere, come lo esigerebbe la composizione, la sua

immagine contrapposta (ossia quella riflessa dallo specchio). Se poi si cuciono i teli insieme il disegno di una metà risulta rovesciato. Un lavoro così trascurato, come del resto anche la differente lunghezza dei teli che produce delle brutte pieghe trasversali, non si manifesta nei pezzi antichissimi, sempre accuratamente eseguiti, ma si fa sentire già in tappeti appartenenti ancora al Settecento.

Riassumiamo: l'arte tessile dell'Italia centrale (dall'Umbria fino alla Basilicata) ha diritto, sia in riguardo al suo valore estetico, sia per la qualità del materiale e la perfezione tecnica del lavoro, al primo posto fra le regioni produttrici di tessuti figurati. I tessuti sardi offrono forse una maggiore ricchezza di tipi, ma certamente un gusto meno raffinato sia nella disposizione dei colori, sia nella schematizzazione spesso quasi meccanica del disegno, sia nella scelta del materiale adibito per i fondi che spesso è scadente. Ma malgrado queste diversità che non possono sfuggire all'osservazione, l'arte tessile rustica continentale ed insulare forma un'unità stilica edificata sugli stessi principî estetici e servendosi dello stesso linguaggio ornamentale.

IV.

Oggidì l'arte rustica italiana è morta o quel che è peggio è una caricatura, una falsificazione di quell'arte gloriosa della quale noi ci occupiamo. Con questa mia affermazione non intendo menomamente diminuire il merito delle nobili signore che si sono dedicate alla missione di risuscitare l'arte tessile italiana, e fra le quali merita la massima lode la direttrice delle Industrie femminili riunite. Esse procurano alla popolazione femminile di regioni povere un'occupazione utile e redditizia e danno all'amatore la possibilità di procurarsi copie più o meno esatte dei begli esemplari antichi. Ma non si tratta di questo. Anche l'industria casalinga italiana non ha potuto sostenere alla lunga la lotta con la produzione a buon mercato e di cattivo gusto delle macchine ed è rimasta soccombente. Dovunque ancora funziona l'antico telaio, nell'Abruzzo o in Ciociaria, non serve che alla produzione di pesanti tessuti di lana per vestito. In Calabria ed in Sardegna succede di peggio. Come il costume calabrese, malgrado abbia conservato tutte le parti e tutte le singolarità di quello antico, si dimostra all'occhio attento quale falsificazione di esso, in quanto, ad eccezione del " panno rosso „ e del panno a righe portato in testa, tutte le parti

del costume sono prodotti dell' industria a macchina, e nulla hanno di comune con i colori ed i disegni antichi che intendono imitare, così possiamo constatare un falso analogo nei prodotti dell'arte tessile di quella regione e più specialmente in quelli di Longobucco dove ancora si usa comunemente l'antico telaio. Quando visitavo due anni fa questo paese situato sulle pendici orientali della Sila e mi informavo da una delle notabilità locali sulla produzione di coperte a disegno antico, questa mi disse che effettivamente nei tempi antichi usavano simili disegni ma ormai erano venuti in disuso perchè "rozzi e primitivi„ e sostituiti da lavori molto più fini. Ebbi subito occasione di farmi un concetto della portata di questa affermazione. Vidi nelle singole case una grande quantità di coperte novissime. Erano eseguite in cotone invece che in seta, i loro colori offrivano un vero campionario di prodotti chimici di infima qualità, composti in modo da rendere più violenta la loro sfacciataggine, e molti dei quali avevano già stinto sul fondo bianco o erano mangiati completamente dal sole. Ma più deplorevole era forse ancora la decadenza del disegno. O il fondo centrale era decorato da rose realisticamente interpretate con mezze tinte o da un motivo vegetale svolgentesi in ampie curve con foglie di un naturalismo perfetto fra le quali si vedevano saltellare dei cervi. Sulla bordura appariva il motivo tipicamente persiano delle palmette in una viziata interpretazione moderna o un motivo brutto di viticcio istecchito comunissimo a tanti tessuti a macchina. Mi fu facile trovare la spiegazione dell' enigma. Presso la migliore tessitrice del paese, la stessa che figurava all'Esposizione del 1911 con tutta una serie di coperte, trovai una collezione di modelli tagliati da riviste moderne di moda, nonchè una storia naturale, le illustrazioni della quale le servivano come modelli per i suoi tappeti-caccia, che nella Mostra del 1911 le procurarono un così grande successo, forse proprio perchè nulla avevano da fare con l'arte rustica ed offrivano all'occhio le solite forme ed i soliti colori. Una falsificazione di questo genere

è per esempio anche la coperta sarda riprodotta da Arata nel *Dedalo* (anno I, fasc. XII) a pag. 792. Eppure vedemmo a Longobucco due bellissime coperte antiche di proprietà della famiglia Citino che dimostrano che un gusto ben diverso dominava una volta la produzione locale. E' vero che le tessitrici di Longobucco si servono anche di modelli geometrici antichi o a viticcio stilizzato ed animato da uccelli, ma li mescolano con gli elementi estranei in modo da combinare un assieme eterogeneo bruttissimo.

Purtroppo il caso di Longobucco è tipico per tutta la produzione moderna di tessuti rustici in Italia. In regioni dove una volta fioriva un' industria tessile originalissima i contadini cambiano volentieri le antiche coperte anche se sono in ottimo stato di conservazione contro quelle moderne fabbricate a macchina. Trovano brutte le opere dei loro padri, vogliono anche loro avere delle coperte belle come usano in città! È dunque perfettamente inutile di rimettere in opera gli antichi telai e di promettersi la resurrezione della antica arte rustica. Le tessitrici faranno delle copie servili, in quanto ciò è possibile data la nostra ignoranza degli antichi metodi di tintura, ma non mai più creeranno con lo spirito antico. La tradizione è spezzata ed il gusto corrotto. Al destino che ha colpito a morte l'arte applicata europea, quella orientale e persino quella dell'estremo Oriente, anche l'arte rustica italiana non potè sfuggire.

Ciononostante crediamo che la missione di questa arte veneranda e secolare non sia ancora terminata. A parte il godimento estetico che essa procura al collezionista di gusto, il suo studio potrebbe certamente essere molto fruttifero per l'arte applicata moderna che, dato il tenore assolutamente democratico della vita materiale nostra, deve affrontare soluzioni riferentesi a condizioni d'ambiente non troppo dissimili da quelli semplici, ma non poveri, per i quali lavoravano le tessitrici di una volta. Si sa che ricca fonte d'ispirazione rappresentavano per l'arte applicata viennese i tesori dell'arte popolare ungherese, slovena, rumena e slovacca. Non vediamo la ragione

per la quale una simile influenza benefica sia da escludere in Italia. Ma soprattutto una conoscenza meno superficiale di queste preziose creazioni della naturale sensibilità stilistica dei contadini italiani potrebbe contribuire a combattere quella svalutazione dell'arte applicata e quella sopravalutazione della cosidetta Arte pura nella quale consiste, secondo la nostra modesta opinione, il motivo principale di tutta l'assurdità del movimento artistico dei nostri tempi. Dacchè l'invenzione delle macchine ha reso disoccupati tutti coloro che entro le direttive di una tradizione secolare tecnica ed estetica seppero fare fruttare la loro attitudine sia pur limitata e creare delle cose belle, costoro si misero ad esercitare l'arte " pura „ e sovratutto quella che pareva tecnicamente più facile, la pittura ad olio. E questi artefici fuorviati si atteggiarono tutti a genii, ben intuendo che solo un genio poteva creare delle opere di un valore estetico tale da giustificare l'assoluta inutilità del quadro ad olio. Ed i sacrosanti diritti del genio furono il pretesto per quella tediosa ed ingombrante sovraproduzione di quadri che non ha altro senso nè scopo che di riempire le tasche di speculatori furbi e di popolare quei camposanti che chiamiamo gallerie d'arte moderna. E' certamente più facile di sedersi davanti a un paesaggio o davanti a un modello stanco ed annoiato o di mettere insieme su un tavolo qualche coccio, qualche mela e qualche fiore e cercare di riprodurre queste cose con colori ad olio su una tela, che costruire un mobile, tessere un tappeto o fabbricare una maiolica. Soltanto un mobile od un tappeto, anche brutto, hanno sempre una funzione utile, mentre un quadro mediocre non soltanto non procura nessuna gioia ma sarà considerato, dato la sua assoluta superfluità, come un elemento estraneo, ingombrante e molesto. Chi riesce a trovare fra le innumerevoli migliaia di opere d'arte fabbricate annualmente soltanto una davanti alla quale (ipocrisie snobistiche a parte) senta, non direi quel brivido lungo la schiena, sintomo fisico di profonde emozioni psichiche, ma soltanto piacevolmente solleticato il nervo ottico, è davvero da considerarsi uomo fortunato. D'altra parte

non riusciamo a capire la mentalità di un pubblico che pretende avere la sensibilità di scoprire e di godere in un quadro mediocre dei valori estetici, mentre sopporta la bruttezza di innumerevoli oggetti di uso di pessimo gusto, senza esser preso da un disgusto fisico che gli renda il loro contatto insopportabile.

E non si dica che di fronte alla produzione puramente meccanica, il mestiere artistico non possa reggere. Chi può buttare delle migliaia di lire per regalarsi una "opera d'arte„ che non gli procura che soddisfazioni di vanità può permettersi anche il lusso di comprare un bell'oggetto lavorato a mano, invece di un prodotto dozzinale fatto a macchina; un lusso compensato non soltanto dal godimento estetico ma anche dalle qualità tecniche superiori. Fortunatamente pare che la crisi economica attuale abbia la virtù di incanalare da sè la produzione artistica moderna verso manifestazioni meno assurde. L'impossibilità di smerciare la produzione di lusso delle croste ad olio o delle plastiche ingombranti costringerà l'artista a dedicarsi di nuovo al mestiere d'arte ed a darci finalmente il pane che ci manca in attesa del genio che possa veramente donarci dei valori sommi ed imperituri. Il disprezzo manifestato dagli artisti verso l'arte applicata (ed intendiamo parlare dell'esecuzione materiale) maschera semplicemente la loro incapacità per un mestiere meno facile di quello che consiste nell'imbrattare della bella tela candida imitando più o meno goffamente gli oggetti che ci circondano. Quando la giustezza di queste osservazioni sarà riconosciuta, non sarà più necessario di mendicare con un libretto come questo un po' di attenzione per l'arte rustica italiana da un pubblico distratto, diffidente ed incredulo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

G. PITRÈ. *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana.* Palermo 1891-92.

P. PICCIRILLI. *La Mostra d'Arte antica Abruzzese in Chieti.* « Rivista abruzzese », XX (1905) e XXI (1906) - « Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana », Roma, 1911. Arti Grafiche Bergamo, 1911.

CATERINA BINETTI-VERTUA. *Trine e Donne Siciliane.* Hoepli, Milano, 1911.

FRANCESCO BALDESSARONI. *L'Etnografia Italiana all'Esposizione di Roma.* « Emporium », 1911 II, 305-19.

PEASANT ART IN ITALY. Numero speciale del « Studio », Londra, 1913.

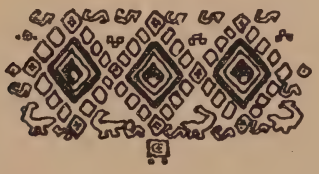
ELISA RICCI. *Industrie Femminili: I lavori delle nostre contadine.* « Emporium », 1914, I, 120-132.

CLELIA PELLICANO. *Industrie Femminili Italiane.* Pilade Rocco, Milano.

ADOLFO DE KAROLIS. *L'Arte Popolare Italiana* in « La Fionda », agosto, 1920.

GIULIO ARATA. *Arte Rustica Sarda.* « Dedalo », anno I, fasc. XI-XII e anno II, fac. II.

REMIGIO STRINATI. *L'Esposizione Italiana di Arte Decorativa a Stoccolma.* « Rassegna d'arte », VII, n. del 4 aprile 1921.



ANNOTAZIONI ALLE TAVOLE

◇

TAVOLA I. — Per questo tappeto tessuto ad uso arazzo vedi pag. 12 del testo. Il fatto che il tappeto riprodotto su tavola XXIII *b*, del quale ci consta la provenienza di Castel di Sangro, offre nella tecnica del fondo, pure tessuto ad uso arazzo, e nei colori ugualmente freddi, malgrado il disegno del tutto differente, delle analogie sorprendenti, ci da forse un indizio su l'origine della striscia qui riprodotta. Età: fine Cinque o principio Seicento. Collezione Giorgio Sangiorgi, Roma.

TAVOLE II e III. — Di questi due tappeti parlo diffusamente nel testo. Quello riprodotto in tricromia si trova in proprietà privata a Roma. La sua provenienza è la stessa del tappeto riprodotto su tavola XXIII *a*, e cioè un paese della Terra di Lavoro. Le dimensioni dell'esemplare in possesso del dottor Wagner sono m. 1,80 × 1,24. Tutti e due i pezzi hanno un'età di circa 150 anni o più.

TAVOLE IV *a* e V. — Queste due striscie provengono dall'Abruzzo settentrionale confinante con l'Umbria. Dimensioni di *a*: m. 1,89 × 0,59 e di *b*: m. 2,75 × 0,62. Collezione privata, Roma. Fine Quattro o principio del Cinquecento.

TAVOLE V e VI. — Tappeto dell'Abruzzo settentrionale e particolare del medesimo. Fu acquistato dall'autore alla vendita del pittore Maccari. Dimensioni: m. 2,25 × 1,67. Il tappeto è composto di tre teli. Malgrado il suo carattere arcaico non può essere stato tessuto prima del Seicento, dato il costume dei contadini su esso figurati. Materiale: lana.

TAVOLA VII. — Particolare di un bancale (destinato alla decorazione del cassone nuziale) di proprietà privata (Roma). Appartiene al gruppo nordabruzzese influenzato dall'Umbria. Dimensioni: 1,85 × 0,57. Materiale: lana. Età: fine Cinquecento?

TAVOLA VIII. — Questo tappeto è tessuto, vale a dire che il filo che forma il disegno corre per tutta la larghezza dell'ordito, o davanti o dietro secondo le necessità della composizione, come nei broccatelli o nei tovaglioli umbri bianco-azzurri. Il materiale è lana di pecora. Il pezzo fa parte della collezione Loria (il futuro Museo Etnografico Romano) e proviene dai dintorni di Aquila. Dimensioni: m. 2,38 × 0,93. Fondo color rosso mattone. Disegno in striscie alternate di bianco, giallo, verde ed indaco. Età: circa 250 anni.

TAVOLA IX. — Tappeto di Pescocostanzo. Collezione Loria. Dimensioni: m. 2,64 × 1,20. Un solo telo. Materiale: lana di pecora. Età: circa 150 anni.

TAVOLA X. — Tappeto di Pescocostanzo di proprietà del Ministero di Agricoltura (Roma). Età: circa 150 anni.

TAVOLA XI. — Frammento di un tappeto di Pescocostanzo del Settecento, proprietà De Dome, Pescocostanzo.

TAVOLA XII. — Tappeto di Pescostanzo di proprietà Del Zio, Castel di Sangro. Età: circa 150 anni.

TAVOLA XIII. — Particolare di una bisaccia di Pescocostanzo della collezione Loria. Materiale: lana di pecora. Dimensioni: m. 1,37 × 0,44. Età: circa 60 anni. Una bisaccia decisamente più antica di questa della medesima collezione porta la data 1839.

TAVOLA XIV. — Coperta pesante di lana dell'Abruzzo meridionale, composta di due teli. Collezione privata (Roma). Dimensioni: m. 2,40 × 1,70. Età: circa 150 anni.

TAVOLA XV. — Coperta di lana dell'Abruzzo meridionale composta di due teli. Fondo *bleu*. Disegno: bianco, giallo, ocra, grigio-verde e rosso-vino. Dimensioni: m. 2,80 × 1,70. Età: circa 150 anni. Collezione privata (Roma).

TAVOLA XVI. — Coperta di lana dell'Abruzzo meridionale, composta di due teli. Fondo marrone scuro, disegno in bianco, giallo, ocra, verde e rosso-vino. Dimensioni: m. 2,70 × 1,88. Età: circa 100 anni. Collezione privata (Roma).

TAVOLA XVII. — Coperta di lana dell'Abruzzo meridionale, composta di due teli. Fondo bianco-*crême*, disegno giallo, verde-olivastro, rosso-mattone e indaco scuro. Dimensioni: m. 2,38 × 1.70. Età: circa 120 anni. Collezione privata (Roma).

TAVOLA XVIII *a* e *b*. — "Bancali,, o copricassa dell'Abruzzo meridionale. Materiale: lana di pecora. XVIII *a* figurava all'Esposizione di Stoccolma del 1920; XVIII *b* è di proprietà privata (Roma). Le dimensioni di quest'ultimo pezzo sono le seguenti: m. 2 × 0,85. Fondo: rosa-mattone; disegno: bianco, verde-olivastro e indaco scuro. Età; di XVIII *a* circa 80, di XVIII *b* circa 120 anni.

TAVOLA XIX *a*. — Particolare di una coperta di lana dell'Abruzzo meridionale che figurava all'Esposizione di Stoccolma. Dimensioni dell'intera coperta m. 2,80 × 1,90. Fondo *bleu* scuro. Età: circa 80 anni - XIX *b*. Particolare di una coperta di lana dell'Abruzzo meridionale di proprietà privata (Roma). Fondo marrone scuro. Dimensioni: m. 2,48 × 1,56. Età: circa 80 anni.

TAVOLA XX *a*. Particolare di una coperta dell'Abruzzo meridionale. Collezione privata (Roma). Fondo: rosso mattone. Disegno: bianco, giallo, ocra, verde ed indaco scuro. La coperta è firmata: Maria Ruscitti (tessitrice?). Dimensioni: m. 3,20 × 1,85. Metà del 19° secolo. XX *b*. Particolare del tappeto riprodotto su tavola XXI *a*.

TAVOLA XXI *a* e *b*. — Due tappeti di lana della Terra di Lavoro. Dimensioni: metri 2,97 × 0,99 e 2,88 × 0,92. Materiale: lana di pecora; 18° secolo. Collezione privata (Roma).

TAVOLA XXII *a* e *b*. — Particolari da tappeti riprodotti su tav. XXI *a* e tav. XXIII *a*.

TAVOLA XXIII *a*. — Tappeto di lana della Terra di Lavoro, firmato: D. Domenico Bruno (proprietario?). Dimensioni: m. 3,30 × 0,90. Età: primi del 1800. Fondo nero. Disegno: bianco, giallo e rosso. Proprietà privata (Roma). Due esemplari bellissimi di questo gruppo erano esposti a Stoccolma, tavola XXIII *b*: Coperta da tavolo (?) a fondo uso arazzo e disegno tessuto con la solita tecnica. Proviene da Castel di Sangro ed è di proprietà di Giorgio Sangiorgi (Roma). Vedi la nota alla tavola I. Epoca: *Seicento*.

TAVOLA XXIV. — Particolare di un tappeto di lana di Arpino. Per quanto a due soli colori (indaco scuro e giallo) è tessuto secondo la solita tecnica, cioè il filo che forma il disegno non è condotto attraverso tutta la larghezza dell'ordito come nell'esemplare riprodotto su tavola VIII, ma segue i contorni del disegno attraverso i fili della gittata. L'intero tappeto è composto di tre teli (m. 3,06 × 2,28) che ripetono lo stesso disegno e mancando da rubori. Collezione privata (Roma). Età: circa 100 anni.

TAVOLE XXV-XXVI. — Particolari di coperte di seta (bavella e capisciola) calabresi. Età: circa 100 anni ad eccezione di XXVI *a* di data alquanto più recente e di esecuzione meno accurata. Anche negli esemplari riprodotti su tavola XXVI il fondo è rosso, carmino in *a*, e mattone sbiadito in *b*. Tutte queste coperte si trovano in collezioni private a Roma. Un esemplare molto rassomigliante al N. XXV *a*, ma su fondo reseda pallido, che vidi da un antiquario a Roma, porta la firma della tessitrice: Lucrezia Cumana.

TAVOLA XXVII. — Questa coperta da letto bianca di lino della quale diamo un particolare: è di origine siciliana (Caltagirone) e fa parte della collezione Loria. È composta di tre teli e misura m. 2,75 × 2,50. Coperte dello stesso tipo furono tessute in Calabria (Gimigliano) ed in più parti d'Italia, ma soprattutto in Sardegna. La collezione Loria possiede tutta una serie di queste coperte sarde provenienti da Salori, Oristano, Gadoni, Sinnai ecc. Qualcheduna di esse è datata, come il N. 27768 (1810), il N. 6465 (1789) ed il N. 6513 (1859). Malgrado la distanza fra queste date non si manifesta nessuno sviluppo stilistico, solo l'esecuzione è molto più accurata nelle coperte più antiche.

TAVOLE XXVIII e XXIX. — Particolari di coperte da letto sarde. Tecnica identica come nella coperta su tavola XXVII. Il disegno è invece eseguito in lana. Il colore del disegno è un rosso scuro che dà sul marrone. Le due coperte fanno parte della collezione Loria. Quella riprodotta su tavola XXVIII fu acquistata ad Ossi, l'altra ad Isili. Età: 60 a 80 anni.

TAVOLA XXX *a*. — Copri-cassa sardo di proprietà delle Industrie femminili italiane (Roma).

XXX *b*. Copri-cassa sardo di Barotoli della collezione Loria. Dimensioni: m. 2,15 × 0,70. Tutt'e due i tappetini devono essere stati tessuti nei primi decenni del 1800.

TAVOLA XXXI *a*. — Copri-casse sardi della collezione Di Scano (Cagliari). Metà del 19° secolo.

Le Tavole

Tavola I.

Tavola II.

Tavola III.

a *b*

Tavola IV.

Tavola V.

Tavola VI.

Tavola VII.

Tavola VIII.

Tavola IX.

Tavola X.

Tavola XI.

Tavola XII.

Tavola XIII.

Tavola XIV.

Tavola XV.

Tavola XVI.

Tavola XVII.

a *b*

Tavola XVIII.

b

a

Tavola XX.

a *b*

Tavola XXI.

a

b

Tavola XXII.

a *b*

Tavola XXIII.

Tavola XXIV.

b

a

Tavola XXV.

a *b*

Tavola XXVI.

Tavola XXVII.

Tavola XXVIII.

Tavola XXIX.

b *a*

Tavola XXX.

a *b*

Tavola XXXI.

BOTTEGA DI POESIA

Via del Monte Napoleone, 14 - MILANO

▽

CASA D'ARTE - Nell'anno 1922 furono ordinate le Mostre di: Pittori contemporanei italiani - Umberto Moggioli - Tappeti rustici e Pizzi sardi - G. Segantini, G. Previati, V. Grubicy, Pellizza, V. Morbelli, Zanini, Oppi, Garbari - Artisti del Belgio.

CASA DI VENDITE - A trattative private e ad asta pubblica: Opere di maestri antichi e moderni - Sculture - Disegni e stampe originali - Tappeti - Ceramiche

LIBRERIA INTERNAZIONALE - Edizioni letterarie e d'arte italiane, francesi, tedesche, inglesi, russe, giapponesi, spagnole.

SALA DI CONSULTAZIONE - A disposizione del pubblico le Riviste più significative di ogni paese.

▽

LE EDIZIONI NUMERATE
DI BOTTEGA DI POESIA

V

Dr. A. Pincherle

I DETTI DI GESÙ

Testo greco e traduzione di Detti apocrifi, con aggiunta di Agrapha - Quattro illustrazioni fuori testo di A. Carpi - Edizione su carta a mano di Fabriano di 750 esemplari.

10 esemplari numerati da 1 a 10 . . . L. 200
40 esemplari fuori commercio numerati da I a XL
700 esemplari numerati da 11 a 700 . . L. 40

Carlo Linati

ISSIONE IL POLIFONIARCA

Fiaba mitologica del perfetto scrittore lombardo - Illustrazioni fuori testo di L. Scopinich. - Legatura originale - Edizione su carta a mano di Fabriano di 610 esemplari.

10 esemplari numerati da A a L . . . L. 200
600 esemplari numerati da 1 a 600 . . L. 45

GIANARDANA

Leggenda indiana di anonimo scrittore a cura di Clemente Rebora - Cinque acquarelli originali fuori testo e fregi di Alberto Salietti - Edizione su carta delle cartiere Binda.

12 esemplari numerati da A a N. . . L. 200
488 esemplari numerati da 1 a 488 . . L. 35

Gian Pietro Lucini

LA PICCOLA CHELIDONIO

Lettere famigliari ed erotiche di incerto autore alessandrino - xilografie originali di Achille Funi - Edizione su carta a mano di Fabriano di 650 esemplari.

25 esemplari numerati da I a XXV . L. 100
625 esemplari numerati da 1 a 625 . . L. 45

Emanuele di Castelbarco

IL VIANDANTE E L'ETERNO

Elegante volume di liriche - Disegni originali di Giandante X - Edizione su carta a mano di Fabriano di 500 esemplari numerati da 1 a 500 L. 30

Le prime quattro furono costruite ed eseguite dai Modiano, tipografi in Milano;

l'ultima è opera dei tipografi Bertieri e Vanzetti.

ARTI GRAFICHE

GUSTAVO MODIANO & C.

IN MILANO

▽

OGNI SORTA DI LAVORI IN

TIPOGRAFIA, LITOGRAFIA, FOTOTIPIA

REPARTI DI LEGATORIA E LAVORAZIONI
DI PELLETTERIA E CARTONAGGI

▽

Sede: Gamboloitta, 52
Telefoni: Amministrazione 50-305
Direzione Generale e Officine 50-093